

Wie tickte es bei Beethoven?

Grete Wehmeyers Tempolimit für moderne Interpreten



Foto: Kellner-Verlag/D. Robbers

Im Herbst 1985 wurden von einem Münchner Plattenversand René Leibowitz' Anfang der sechziger Jahre mit dem Royal Philharmonic Orchestra eingespielte Beethoven-Sinfonien wiederveröffentlicht. Nach Michael Gielens nüchterner, von spätromantischem Pathos freier Platenaufnahme der „Eroica“ aus Cincinnati, die Beethovens sehr rasche Metronomangaben umzusetzen versuchte, war das die Wiederentdeckung eines komplet-

ten, „modernen“ Beethoven-Zyklus. Niemand hatte wohl mit einem derartig durchschlagenden Erfolg bei Publikum und Kritik gerechnet.

Obwohl im Katalog wahrhaft kein Mangel an Beethoven-Aufnahmen herrschte, registrierte die Medienindustrie den Erfolg mit Interesse, konnte man doch gewissermaßen hinter der Riege der „Traditionalisten“ Abbado, Karajan, Masur, Marriner, Muti oder Solti, die alle auch gerade Zyklen produzierten, eine neue Mannschaft aufstellen – jetzt für das Rennen um die „authentischste Gesamteinspielung“, die innerhalb kurzer Zeit erneut alle Beethoven-Sinfonien verkaufen half. Was sonst nur dem esoterischen Zirkel der Alte-Musik-Freunde vorbehalten war, ließ sich nun ans breite Publikum bringen. Am Start: Roger Norrington für einen CD-Sechser-Pack der

EMI, fast gleichzeitig mit Roy Goodman für Nimbus, Christopher Hogwood für Decca, Günter Wand für harmonia mundi, Frans Brüggen für Philips, und gerade hat Teldec in Graz Harnoncourts Darstellung der Beethoven-Sinfonien Nr. 1–8 im Konzert aufgezeichnet.

Mitten in diesen Produktionsrausch platzte im letzten Herbst das Buch „Prestigiösimo“ des Hamburger Kellner-Verlages, das reißenden Absatz findet und gleich beide Mannschaften disqualifiziert: Ergänzt von einer CD und vom Frankfurter Zweitausendeins-Versand in großem Stil vertrieben, erklärt die Kölner Pianistin und Musikschriftstellerin Grete Wehmeyer alle diese Interpretationen für schlichten Unsinn, da die Sinfonien viel langsamer gespielt werden müßten. Herbert Haffner sprach mit der Autorin.

Das Metronom dagegen funktioniert bei seiner Pendelbewegung anders als der Arm dieser „Dirigenten“, es tickt beim Hin und Zurück. Und jemand wie Beethoven, der, als ihm das Metronom vorgestellt wurde, stocktaub war, hat diesen zentralen Unterschied unter Umständen gar nicht wahrgenommen.

FF: Das heißt in der Konsequenz, daß auf die Zeit, die der Taktschläger zu einem Klopfen braucht, zwei „Ticks“ des Metronoms kommen.

Wehmeyer: Exakt dies. Und wenn man das heutige, am Metronom orientierte Tempo auf die Hälfte der falsch verstandenen Angaben, also auf die wirkliche Dauer von damals, reduziert, ergeben sich völlig andere Inhalte. Beethoven benötigte zum Beispiel bei der Uraufführung für die „Eroica“ 60 Minuten; heute erledigen dies Dirigenten in etwas über vierzig Minuten.

FF: Diese Gedanken wurden allerdings schon 1980 von Willem Retze Talsma in seinem Buch „Wiedergeburt der Klassiker“ formuliert. Wo gehen Sie in Ihrem Buch über seine Theorien hinaus?

Wehmeyer: In den musikalischen Dingen gar nicht. Nur ist Talsma für Laien schwer zu lesen, und ich habe sein Buch zur größeren Verständlichkeit erst einmal feuilletonistisch aufbereitet; darüberhinaus habe ich seine Ideen, die nur bei musikalischen Erklärungen bleiben, kulturhistorisch angereichert, untermauert ...

licht. Und das, denke ich, lohnt die Sache doch.

FF: Nun ist für Sie ein großer Unterschied zwischen dem Klopfen eines Taktschlägers und dem Ticken von Mälzels Metronom ...

Wehmeyer: Es gab bis etwa noch zu Beethovens Zeit im Konzert Taktschläger, die eine Papierrolle oder einen Stab in der Hand hatten und im Takt jeweils eine ausholende Aufwärtsbewegung machten, dann nach unten schlugen, wobei ein Klopfgeräusch entstand, danach wieder ausholten usw.

FF: ... indem Sie Talsmas Theorie mit einer Theorie über das sich verändernde menschliche Gefühl für Geschwindigkeit verbinden, was vor allem mit der Entwicklung der Eisenbahn in Verbindung gebracht wird. Nun kann man aber schon 1813 in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ nachlesen, daß man damals unter „Andante“ verstand, was man hundert Jahre vorher als „Allegro“ bezeichnete. Damals gab es aber noch keine Eisenbahn ...

Wehmeyer: Nein; es gab zum Beispiel schon im Zeitraum zwischen 1700 und etwa 1750 eine Tempo-Verdoppelung. Und wegen des Primats des Wirtschaftlichen, das im Spätmittelalter bei den südfranzösischen Fabriken begann, wurde das europäische lineare Zeitbewußtsein auf Touren gebracht. Und die Eisenbahn wird später nur als ein Faktor in diesem Gesamtkatalog wichtig.

FF: Wie erklären Sie sich aber dann die Tatsache, daß die Tempi der langsamen Sätze zum Ende des 19. Jahrhunderts hin in der Aufführungspraxis immer langsamer werden?

Wehmeyer: Es gab eine größere Polarisierung; möglicherweise, um einen Ausgleich zu haben. Man braucht zwischen erstem und letztem sehr schnellen Satz (zur Entspannung?) einen „Absturz“ ins Langsame.

FF: Ich will einmal annehmen, Talsma und sie hätten recht: Wenn ich nun zum Beispiel das überlieferte Programm eines Beethoven-Konzertes vom Dezember 1809 durchsehe, in dem die fünfte und sechste Sinfonie aufgeführt wurden, sein viertes Klavierkonzert, die Chorfantasie, zwei weitere Chorwerke, ein Klaviersolostück und eine Arie, dann komme ich, selbst bei wohlwollender Berechnung bei (Ihrer Meinung nach richtiger) doppelter Spieldauer auf etwa sechs Stunden – das Konzert (es begann um 19 Uhr) hätte also bis weit nach Mitternacht gedauert ...

Wehmeyer: Erscheint Ihnen das Programm nicht auch schon bei den heutigen Tempi sehr umfangreich? Des Rätsels Lösung ist, und man weiß das aus vielen Quellen, daß man damals jeweils nur Teile aus Werken zur Aufführung brachte, auch wenn das aus den Programmzetteln nicht explizit hervorgeht.

FF: Wie erklären Sie sich dann aber, daß Clara Schumann bei der Neuausgabe der Werke ihres Mannes seine langsamen Tempoangaben



Wir fragten bei Dirigenten nach:

Pierre Boulez, Schüler des „Originaltempi-Pioniers“ René Leibowitz:

Ich habe gelesen, Anton Schindler sei zu Beethoven gekommen und habe ihn um diese Angaben gebeten. Das muß ihn furchtbar gelangweilt haben. So hat er an einem Nachmittag dann die Metronomangaben zu zehn Stücken notiert. Meinen Sie, daß er sich dabei viele Gedanken gemacht hat? Diesen Zahlen kann man, glaube ich, nicht sehr vertrauen. Das Metronom ist nicht mehr als ein theoretischer Anhaltspunkt, und es gibt einen „Widerstand des Materials“ – die Virtuosität des Musikers oder die Saalakustik zum Beispiel. So sind Bergs Metronomangaben fast immer zu langsam; Schönbergs Angaben waren bei „Pierrot Lunaire“ in der ersten Auflage schneller als (nach verschiedenen Aufführungen) in der zweiten, und in seinen Variationen op. 31 gibt es Angaben, die vollkommen unrealistisch sind. Ich mache bei meinen Werken fast auch immer zu schnelle Metronomangaben und muß bei den Aufführungen etwa um ein Drittel reduzieren ...

Nikolaus Harnoncourt, der gerade Beethoven-Sinfonien im „Originaltempo“ eingespielt hat:

Ich kenne Frau Wehmeyers Arbeit noch nicht, habe aber Talsmas Buch gründlich gelesen und halte es für vollkommen absurd. Es enthält keine Theorie, die auch nur der Auseinandersetzung würdig wäre, sondern hat eher etwas Sektiererisches an sich. Anstatt nach anderen Gründen zu suchen, warum man ein Tempo für zu schnell halten könnte, faßt man die zwei Schläge des Metronoms als einen Taktschlag auf! Bei einem Dreiertakt ist dies aber doch vollkommen widersinnig, da ja dann der zweite Schlag oft sinnlos mitten in einen Takt fällt. Aber warum sucht jemand überhaupt so eine Konstruktion? Warum will er nicht lieber davon ausgehen, daß die Komponisten die Arbeitsweise des Metronoms richtig verstanden haben? Ich habe immer das Gefühl, daß hier irgendwelche schlechten Klavierspieler einen Grund suchen, warum sie bestimmte Stücke nicht spielen können, und dann daraus eine Wissenschaft machen wollen ...

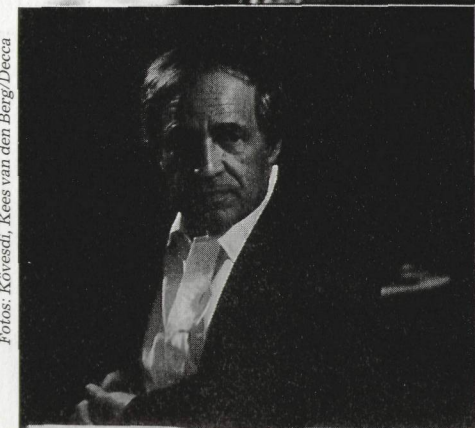
gerade beschleunigte und annahm, sein Metronom habe falsch getickt? Sollte sie die Originaltempi vergessen haben?

Wehmeyer: Dabei muß man vier Fakten beachten: Erstens hat schon Robert Schumann bei ihr bemängelt, daß sie viel zu schnell spiele; zweitens hat sie diese Metronomzahlen entwickelt, nachdem er bereits dreißig Jahre tot war; drittens hatte sie in der Zwischenzeit ihre Pianistenlaufbahn abgewickelt, in der sie ganz in diesen Virtuosenstrudel des 19. Jahrhunderts geraten war und sehr schnell gespielt hatte, und viertens – das können Sie demnächst in einer Clara-Schumann-Biographie von Eva Weisweiler nachlesen – war Clara sehr



Nikolaus Harnoncourt

Fotos: Kövesdi, Kees van den Berg/Decca



Pierre Boulez

schwerhörig, spielte, mit den Augen' (sah also auf die Finger und kontrollierte offenbar wenig mit dem Ohr).

FF: Hört man heute die zu Ihrem Buch erschienene Platte, etwa der ersten Sinfonie Beethovens, wirken die Tempi über weite Passagen hin verschleppt ...

Wehmeyer: *Das ist ganz selbstverständlich. Es bedarf eines gewaltigen Studiums von seiten derjenigen, die Musik aufführen, und eines Einhörens seitens derjenigen, die zuhören. Aber in allen Bereichen, in denen solche 'Einbrüche' besichert worden sind, denken Sie an Michelangelo, an Rembrandt oder an die bemalten Tempel der Antike, stand man zunächst fassungslos da. Daß man in der Musik als heutiger Hörer lieber nur ein Drittel Verlangsamung hätte, ist klar; aber das ist letztlich wohl nur eine Frage der Gewöhnung ...*

FF: Fazit Ihres Buches: Von Leibowitz bis Gielen, von Harnoncourt bis Norrington musiziert man die Werke der Klassik in völlig falschen Tempi. Hat es schon Reaktionen von Interpreten gegeben?

Wehmeyer: *Obwohl es erst im Oktober 1989 erschienen ist, ist von dem Buch fast schon die gesamte zweite Auflage verkauft, und es vergeht kaum ein Tag, an dem ich nicht einen Anruf oder einen Brief mit Zustimmung oder fordernden Fragen erhalte. Nie ist aber eine Reaktion des 'musikalischen Establishments' dabeigewesen. Ich verstehe natürlich, daß mein Fazit hart ist. Aber spätestens seit 1980, eigentlich sogar schon seit 1930, wo diese Diskussion beginnt, hätte man die Möglichkeit gehabt zu wissen, daß man die Metronomzahlen falsch interpretiert. Aber offensichtlich hat man seither in diesen Kreisen nichts mehr gelesen. Schon Anton Schindler sprach ja vom 'bücherscheuen Heer der Musiker' ...*

Herbert Haffner



Wir fragten bei Dirigenten nach:

Wolfgang Sawallisch, der ab März 1991 mit dem Concertgebouw Orchester Amsterdam für EMI einen Beethoven-Zyklus aufzeichnet:

Beethoven hat Angaben nach dem Mälzschschen Metronom gemacht, das sich an der Sekunde der Uhr orientiert und daher – auch wenn die Zeit schnellebiger geworden ist – unverändert blieb. Und ich gehe davon aus, daß Beethoven die Funktionsweise des Metronoms durchaus kannte. Daher kann ich heute nicht einfach sagen, seine Angaben seien alle falsch, sondern allenfalls, daß ich bei einem Konzert, unter dieser Akustik, in diesem Saal, bei diesem Orchester, bei meinem Temperament, in dieser Atmosphäre usw. das Gefühl habe, das Tempo müßte anders sein – und morgen muß das nicht unbedingt wieder so gelten. Wenn Sie im ersten Satz der „Eroica“ „ganzer Takt = 60“ lesen, dann stimmt das für ein Grundzeitmaß absolut; wenn aber dann

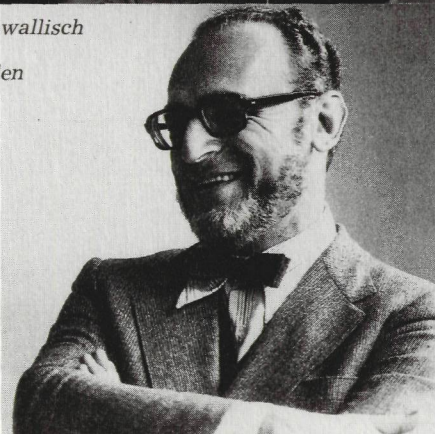
die Sechzehntelfiguren kommen, müssen Sie schon automatisch langsamer werden. Und als ich 1970 in der Peterskirche in Rom die „Missa solemnis“ dirigierte, stimmte bei ihren achteinhalb Sekunden Nachhall nichts mehr. Bedenken Sie, was geschehen wäre, wenn ich nun diese Angaben als ein unbedingtes Vorbild für den Interpreten angesehen hätte! Gott sei Dank sind sie es aber nicht, sondern nur ganz unbedeutende Hinweise auf den Fluß des Stückes, geben nur Grundtempi, Relationen an.

Ich habe noch nie verstanden, warum man so sehr an diesen Angaben haftet. Bedenken Sie, daß diese Zahlen ja auch nur Augenblicksempfindungen des Komponisten sind – Angaben aus dem Moment persönlichen Gefühls heraus. Wenn diese stur eingehalten werden müßten, erübrigte sich ja der Interpret, und ich könnte meinen Beruf aufgeben. In diesem Fall bin ich zu sehr Praktiker und würde mich nie an eine Theorie halten. Ob jemand dann mit meiner Interpretation zufrieden ist, ist natürlich eine andere Frage. Es gibt aber doch bei Strauss – und schon bei Schumann – Kriterien für eine Interpretation, die damit gar nichts zu tun haben.



Wolfgang Sawallisch

Michael Gielen



Michael Gielen,

der, als Neffe von Eduard Steuermann, Kontakt zum Schönberg-Kreis hatte und versucht – wie dort der Geiger Rudolf Kolisch mit seinem Streichquartett als erster Interpret überhaupt –, die Tempoanforderungen Beethovens zu erfüllen:

Ich habe mich schon früher geweigert, mit Frau Wehmeyer oder anderen Adepten dieser Theorie in eine Diskussion einzutreten. Sie scheint mir völlig abwegig zu sein. Die Musik eines Feuerkopfes ist sicher nicht zum Mitschreiben gedacht. Und warum nicht auch die langsamen Sätze?

Nur ein Detail: MM in ganzen Takten, wie zum Beispiel im Finale der ersten Beethoven-Sinfonie, bedeutet, daß der erste Takt ein (quasi) schwerer Takt (teil), der zweite Takt der schwache ist; es gibt hier also zwei Hebungen und Senkungen zu beachten. Das ist die metrische Idee der Stelle, dieser Doppelsinn. Bei allen zu langsamen Tempi geht der Charakter verloren. Beim doppelt so langsamen Tempo verliert die Musik ihren Sinn völlig.

Fotos: Mara Eggert, Kövesdi



Auf einem eigenen Steinway zu spielen, war für mich immer ein Traum.

Außergewöhnliche Qualität behält immer ihren Wert, hat aber auch ihren Preis. Bisher konnte ich nur von einem eigenen Steinway träumen. Jetzt ist dieser Traum wahr geworden – mit dem Steinway Finanzierungssystem.



STEINWAY & SONS

Bitte senden Sie mir unverbindlich
„Das Steinway Finanzierungssystem“.

Name / Vorname:

Anschrift:

Telefon:

Steinway & Sons
Rondenbarg 10-12 · 2000 Hamburg 54